

Ce serait un pont qu'il faudrait franchir. Un pont jeté par-dessus le fossé qui sépare les deux mondes, les agrafant en ce point là, en ce passage si étroit et pourtant unique, qui indique et empêche leur altérité totale. De part et d'autre de ce pont s'étendent deux territoires, à la fois dans la continuité de surface l'un de l'autre et dans une sorte de stratification abyssale qui les couche, comme s'ils se poursuivaient en se superposant, s'unifiaient en se dédoublant, se confondaient en se différenciant, par une fusion trouble mais lumineuse du Même et de l'Autre, du Mort et du Non-Mort, du Blanc et du Noir. Il faut bien y passer, tel le sable s'écoulant par le mince goulot, grain après grain, d'un bulbe à l'autre, de l'avant à l'après, scandant l'inéluctable écoulement du temps; tel aussi le petit trou par lequel s'engouffre tout le réel qui se miniaturise, en s'inversant, au fond de la chambre, ce petit trou par où le jour devient la nuit, et la nuit le jour.

Quand les fantômes viennent à notre rencontre...

Marc-Emmanuel MÉLON

Bien sûr, Epstein a raison de dire que le gros plan limite et dirige l'attention : « Je n'ai le droit de penser à rien d'autre » (1). Le visage, ou l'objet – mais il ne sera question ici, que du visage – envahit l'écran, s'expose ostensiblement, se donne à voir uniquement, maintenant et immédiatement. Pendant un temps, court ou long, le visage louvoie entre pudeur et indécence, s'impose, provoque ou émeut, indispose toujours. Il est seul. Extrait de toutes coordonnées spatio-temporelles, de toutes références construites par l'ordre du récit. Soucain flashé, auréolé de sainteté triviale, voilà retranché du monde, de ce monde fictif et irréel qui git dans le sillage du film.

Ce visage, je l'enregistre, je le photographie.

C'est « juste une image ». « Rien qu'un plan », ajoute Bonitzer, « une *surface sans profondeur* » (2).

« Mais tout se passe comme si – en un certain point, – et, électivement, en ce point limite de l'échelle des plans qu'est le gros plan, *close-up* ou *insert* – toute la profondeur de cet espace imaginaire agencé au cinéma par la combinaison entre eux des différents plans et angles (soit par le montage, soit par les mouvements d'appareil) débouchait, basculait en *surface pure*. Le gros plan tend à annuler la profondeur de champ (c'est à dire l'alignement des plans selon la perspective) et avec elle le « réalisme » perspectif; ce réalisme est comme emporté, par une pente naturelle du regard, vers un point de consistance : de plaisir, d'horreur ou de terreur incarné par le gros plan »

Le plat plan, voilà l'idée récurrente. De fait, le *changement absolu de dimensions des corps* passe par l'épure : élévation, profil, *plan*. La mise à plat (en plan) est l'outil du changement, du passage d'une dimension (perspectiviste, traditionnelle) à l'autre (linéaire, révolutionnaire). C'est l'outil du construc-

teur, le premier jalon entre l'idée et la réalisation, l'idéogramme chiffré que le penseur adresse au maçon et grâce auquel un jour, même les pierres ont rugé.

Que le gros plan, aussi gros soit-il, ne soit que surface pure, fermée, sans profondeur, il faut bien en convenir sans, cependant, pouvoir s'en contenter. La vue en gros plan effectue une mise en plan, et non une mise à plat. L'objet vu en gros plan n'est ni détruit, ni abattu, ni rasé; il est riche au contraire d'un insoupçonné qui transparait, il est la matrice d'où naissent les autres dimensions des corps. Quant au visage, aussi pudique qu'il paraisse, ou impudique, serein ou exalté, glacé ou ravagé, fermé ou ouvert, en entrouvert, ou béant jusqu'au trou tant serait vide l'individu qui le porte, le visage en somme, cache toujours quel que chose, un autre regard, une autre expression, une autre émotion, retenu, presque invisible mais perceptible quand même; ou encore, pourquoi pas, un autre âge, aux rides patiemment maquillées; un autre sexe, tout autant travesti; ou, carrément, un autre personnage – son double ? – dont le masque, subitement, viendrait à tomber.

Peut-être le visage vu en gros plan perd-t-il toute profondeur et peut-être même n'est-il que surface. Mais la surface n'est pas unique. Elle en cache une autre, qui transparait sous la première, tout en recouvrant une troisième qui, elle aussi, transparait sous la seconde, tout en cachant mal une quatrième qui, elle aussi... Et de surface en surface, le gros plan, plus plan que jamais, se découvre non une profondeur, mais une épaisseur, non une perspective mais une stratification, non une échelle de plans mais un feuilleté d'images, de pellicules qui, comme par transparence, 75

apparaissent l'une derrière l'autre. On pourrait comparer ce feuilleté d'images à l'emploi du celluloïd dans la réalisation d'un dessin animé : chaque figure est dessinée sur une feuille séparée et la composition des figures s'obtient par la superposition des celluloïds transparents. Mais avec le gros plan disparaît toute échelle des plans. Les expressions « arrière plan » et « premier plan » ne sont plus de mise. Et toute lecture « en filigrane » du gros plan découvre cette superposition d'images, toutes prises dans le même temps et dans le même plan.

Voilà comment, par lobe d'oreille et occiput interposés, le pope de *La Ligne Générale*, marchant en tête des paysans, soudain se métamorphose et d'Homme de Dieu se change en exploitateur de paysans.

Filigranes

La lecture du gros plan est de type archéologique : elle procède à l'exhumation (progressive et infinie) des différentes images que le gros plan superpose. Je souligne *images*. Ce serait trop simple de dire qu'à la perte de profondeur de champ le gros plan répond par une profondeur « de sens ». Le feuilleté qui le structure n'est assurément pas un feuilleté d'idées qui gratifierait tout gros plan d'objet d'une valeur symbolique. Dans un gros plan, ce sont les idées qui surnaissent et qui sont lestées d'images.

Gros plan violent de *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais. La tête est renversée. Les yeux aveugles sont ouverts. Le rictus des lèvres fige un sourire glacé. Ce n'est pas tant la mort (le repos éternel) que la vie arrêtée (la douleur éternelle) qui habite ce visage, pétrifié en pleine souffrance. Sous la peau desséchée que les os étirent, le crâne se dessine, les orbites et les narines se crousent. À travers le visage de la mort, transparaissent les restes défigurés de la vie. À travers l'image de la mort transparaît l'image de la vie, ou inversement, sans qu'on puisse reconnaître laquelle des deux se superpose à l'autre.



76 A. RESNAIS, *Nuit et Brouillard*, 1956.

Il faut, ici, évoquer brièvement les théories élaborées par G. Deleuze à propos du gros plan de visage (3). Deleuze compare le gros plan d'un visage au gros plan d'une pendule

« Une telle image a bien deux pôles. D'une part elle a des aiguilles animées de micro-mouvements au moins virtuels, même si on nous la montre une seule fois, ou plusieurs fois à longs intervalles. Les aiguilles entrent nécessairement dans une série intensive qui marque une montée vers..., ou tend vers un instant critique, prépare un paroxysme. D'autre part elle a un cadran comme surface réceptive immobile, plaque réceptive d'inscription, suspens impassible : elle est *unité réfléchissante et réfléchie* ».

Invocant la définition bergsonnienne de l'affect (« une tendance motrice sur un nerf sensible »), et constatant que lorsqu'une partie du corps mobile, a perdu sa motricité pour devenir support d'organes de réception, son mouvement d'extension devient mouvement d'expression capable d'entrer dans une série intensive, Deleuze conclut :

« C'est cet ensemble d'une unité réfléchissante immobile et de mouvements intenses expressifs qui constitue l'affect. Mais n'est-ce pas la même chose qu'un visage ou persona ? Le visage est cette plaque nerveuse porte-organes qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale, et qui recule. Le ou exprime à l'autre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfoncés ».

Les affects qu'exprime le visage marquent différemment celui-ci selon le cours qu'ils donnent à l'un ou/et l'autre des deux pôles repérés : unité réfléchissante immobile d'une part (admiration/étonnement ou, en anglais, *wonder* : « tant que les traits restent groupés sous la domination d'une pensée fixe ou terrible, mais immuable et sans devenir, éternelle en quelque sorte ») et série intensive de micro-mouvements d'autre part (désir/inquiétude : « chaque fois que les traits s'échappent du contour, se mettent à travailler pour leur compte, forment une série autonome qui tend vers une limite ou franchit un seuil : série ascendante de la colère, ou, comme dit Eisenstein, « ligne montante ou chagrin »). Chacun de ces deux pôles a donné, en peinture, un genre de portrait différent : le visage contourné (Matisse, p. ex.) et le visage travaillé, hachuré, brisé (Van Gogh) tandis qu'au cinéma la distinction ainsi opérée permet de reconnaître deux types de gros plans (Griffith/Eisenstein).

La distinction est judicieuse et Deleuze l'approfondit remarquablement. On veillera toutefois, comme Deleuze lui-même, d'ailleurs, à ne pas l'amener à une catégorisation trop stricte risquant d'évincer ces visages, ici recherchés, qui oscillent d'un pôle à l'autre. Surtout, on hésitera à admettre que, dans le travail du visage intensif le passage d'une qualité à une autre s'effectue de façon aussi mécanique aussi numérique. Un affect ne succède pas à un autre, ne le relaie pas, ne lui emboîte pas le pas. Le passage est imperceptible, foudroyé, très précisément fondu, comme peuvent l'être deux images diapositives qui s'enchaînent sur l'écran de projection. C'est de cet effet que joue le gros plan de visage, dont le subtil dégradé extrait une expression hors de la précédente, tandis qu'elle contient déjà les lignes de la suivante, jusqu'à ce stade

ultime où, jonglant avec les doubles jeux, vrais mensonges ou vérités fausses, les faces de Janus et autres Dr. Jekyll, le visage se stratifie, accumule les émotions, aussi opposées soient elles, additionne les regards, même divergents, superpose les personnages, le vrai avec le faux, le traître avec le héros, l'homme avec la bête, le vivant avec le mort, le mort avec le fantôme...

Pellicules

François Truffaut, *La Chambre Verte*. Lentement, la caméra s'approche du cadre et cadre la photo dans le cadre. La photo dans le cadre envahit le cadre de l'écran. De la chambre où se trouvait la photo, il n'y a plus que la photo. Du long mouvement de 24 images par secondes, qui, lentement, avait traversé la chambre pour nous faire voir la photo, il n'y a plus que la photo. De la jeune fille qui vivait dans la chambre où se trouvait le cadre qui préservait la photo il n'y a plus que la photo.

Du cadre dans le cadre, il n'y a plus que la photo.
De la chambre, il n'y a plus que la photo.
De la jeune fille, il n'y a plus que la photo.
Du film, il n'y a plus que la photo.
La photo, seule et rien d'autre.

Travelling arrière, élargissement du cadre. La photo n'a plus son cadre. Son nouveau cadre ne se trouve plus dans la chambre. Et juste au pied du nouveau cadre de la photo, la jeune fille est là, qui repose sous la pierre froide.

Prenons l'exemple au pied de la lettre : le gros plan est une photographie qui effectue le passage d'un plan à un autre, d'un lieu à un autre, d'une présence à une absence, de la vie à la mort. Et généralisons sous forme d'une hypothèse : le gros plan serait comme une photographie, une image étrange et ambiguë fusionnant l'absence et la présence, la vie et la mort, le gros plan serait ce pont au-delà duquel les fantômes viennent à notre rencontre.

Au sein de l'échelle des plans, le gros plan serait celui qui hériterait des qualités et des propriétés de l'image photographique, et ce bien au-delà d'un strict rappel de la technique qui le fonde. On m'objectera immédiatement qu'il y a une différence fondamentale entre les deux images qui interdit leur comparaison : le gros plan introduit le mouvement dans l'image et sa lecture est tributaire de sa durée. Mais cela ne peut empêcher d'analyser une certaine équivalence de perception des deux images, sachant bien qu'aucune confusion n'est possible et que pareil rapprochement n'a de valeur que strictement indicative.

Prendre une photographie, c'est trancher dans la continuité du réel. Tout ce qui est pris dans le cadre se poursuit en dehors de lui et le regard que l'on porte sur une photo ne peut que percevoir ce manque. Avec le montage cinématographique, tentative illusoire de reconstruire l'ordre de la réalité, l'assem-

blage de différents points de vue fait percevoir l'homogénéité de l'espace dont pourtant chaque plan ne donne qu'une vue partielle. Chaque plan, excepté le gros plan qui exclut de son champ tout repère permettant de situer l'objet dans l'espace préalablement reconstitué par l'imagination du spectateur. Et l'expérience du manque réinvestit alors le film, de semblable façon qu'elle marque la perception de toute image photographique.

Fragment de réel et fragment de vie, la photographie est aussi le lieu de sublimation des fantasmes. Littéralement, la photographie se prend entre la vie et la mort. Ce qu'elle conserve meurt inexorablement aussitôt qu'elle est prise, comme tué par l'image. En dépit de cela, cet instant pourtant disparu apparaît toujours vivant, arrêté peut-être, glacé, momifié, mais toujours doué de cette étincelle qui nous illusionne. Et la photo de l'être défunct devient ce fantôme qui, par-delà la mort, s'entête à nous sourire, nous observer, nous juger, s'obstine à vouloir vivre, à être là, toujours présent quoiqu'absent.

Car tel est l'apanage, tout ambigu et paradoxal qu'il soit, de l'image photographique et revenons-y, du gros plan de visage. L'une et l'autre de ces images ne donnent jamais que le *masque* du visage à savoir *l'état présent de l'être absent*. Elle font apparaître, par-dessous le donné, un aspect caché, insoupçonné. Derrière un visage le gros plan suggère, sans le dire, la présence clandestine d'un autre personnage, porteur d'un autre visage, d'une autre âme, d'un autre regard. Cet être absent que le gros plan s'ingénie à dissimuler et/ou dévoiler, peut incarner différemment selon l'épaisseur psychologique du personnage ou la diégèse du film. Ce peut être, dans le cas d'un visage maquillé la ride qu'un excès de fard désespéré efface. Plus simplement, ce peut être une expression, découvrant une hypocrisie, ou un tic, découvrant une tare, qui viennent enrichir ou contrarier le portrait auparavant dépeint. Mais ce peut être aussi l'état d'un visage fatigué, ou vieillissant, ou, plus brutalement, un état antérieur ou postérieur du visage présent. On pense au visage inachevé du monstre créé par Frankenstein ou au visage momifié de la mère de Norman Bates, dans *Psycho*.

D'autre part, le gros plan d'un visage peut subitement faire apparaître, sous-jacent au premier, le visage d'un autre. On invoque alors tous les films dans lesquels interviennent les cas de gémeité, les sosies, les dédoublements schizophréniques ou surnaturels, les identifications projectives, comme dans *Persona* de Bergman.

Ce sont tous ces gros plans, tous ces masques de visages, récurrents dans bon nombre de films, que je voudrais à présent passer en revue et approcher, tels les mandataires de tous ces visages apparemment anonymes et immédiats, sur lesquels glisse notre regard, trop empressé pour y chercher l'état caché et insoupçonné qui, souvent, supporte l'apparence.

Mascarades

Tel Lon Chaney, la star du muet, dit « l'homme aux cent visages », qui additionnait plusieurs rôles dans le même film ou qui, par la qualité des maquillages dans l'art desquels il était passé maître (4), multipliait les faces de son visage, s'enlaidissant au fil de l'action, imperceptiblement, plan après plan, visage après visage, on pourrait, à l'infini, multiplier les exemples de visages masqués, maquillés, voilés, ombrés ou écorchés qui tous dissimulent ou dévoilent un autre visage, présent donc caché, ou passé donc détruit.

La « pelliculisation » du visage, dans le sens le plus littéral du terme, est un terrain bien exploré par la clique des films d'épouvante, de morts-vivants, loups-garous, vampires, draculas, golems et autres momies. Dans tous ces films, le travail du maquillage est primordial dans la confection du visage du monstre, surtout lorsque sont montrées les différentes étapes de la transformation de ce visage. Chacune de ces étapes (dans le cas du loup-garou : élongation des dents, apparition de la pilosité, développement du prognathisme, décoloration du regard, etc.) joue, en gros plan bien sûr, de cet effet-pellicule, de la juxtaposition, dans le même temps et dans le même plan, de deux états différents d'un même visage. Dans *Cat People*, quand Iréna se transforme en panthère, des dents lui déchirent la peau comme si, brutalement, la queue de l'animal remontait à la surface du visage derrière lequel elle aurait été toujours présente. Dans *Le Golem*, il fallait montrer que le visage du monstre avait été, à l'origine, un visage en terre cuite. Sans oublier les sutures apparentes du crâne du monstre créé par Frankenstein, symptômes récurrents de son inachèvement.

Tous ces films, qui jouent, à l'évidence, de l'effet pellicule, sont pris ici tels les phares devant éclairer d'un jour totalement artificiel un effet constant mais moins apparent de tout gros plan de visage. Traversons la gamme ci-dessus égrenée et, de ces plans complexes recréés pour l'effet, revenons à ces visages simples que seul notre regard, et non l'image, va travailler.

On pourrait lire le texte de B. Balazs qui figure ci-contre tel un curieux dispositif introduisant le théâtre dans le cinéma : un spectateur, dissimulé derrière un rideau, observe une scène d'amour. Il observe les gestes, l'attitude, même l'expression du visage qui « reflète toute la gamme de la mimique amoureuse ». Mais le rideau, donc la distance, qui sépare l'actrice du spectateur, empêche ce dernier de percevoir la lucidité subtile qui fait que l'expression auparavant « simulée » devient « authentique ». Pour saisir les signes d'une transformation pourtant radicale, il fallait que le théâtre devienne cinéma, que les points de vues se multiplient, que soient évacués rideau, rampe et autres quatrèmes murs pour que la caméra, prolongement de notre œil, transporte le spectateur dans le champ et lui fasse percevoir l'imperceptible. Il fallait, en bref, montrer le visage en gros plan

Mais l'exemple de Balazs évoque autre chose encore. L'homme qui regarde la scène par derrière le rideau est aussi celui qui l'a manigancée. C'est lui qui a convoqué l'actrice, qui lui a dicté son rôle et a simulé une rencontre fortuite. Il est plus qu'un spectateur, il est aussi le metteur en scène du jeu qu'il regarde. Et lui qui a tout organisé, lui qui a tout prévu, lui se laisse gruger par la finesse du jeu de l'actrice, par les masques qui cachent en même temps qu'ils laissent apparaître la véritable expression de son visage. Ce texte, parce qu'il met le cinéma en abîme, invite à émettre l'hypothèse que, dans tout gros plan, persiste au fond de l'image, au delà de toutes les surfaces, un certain état latent du visage ou de l'objet qui échappe à l'emprise du réalisateur, une certaine « qualité » de réel insoumis capable de transgresser tous les masques, toutes les peaux/pellicules, tous les jeux d'acteurs, tous les maquillages et autres voiles, autrement dit capable de « remonter à la surface » de l'image filmique.

Bien sûr, le réalisateur ne saurait admettre qu'une valeur de l'image lui échappe au risque de voir des contradictions s'introduire dans l'agencement savant de tous les éléments constitutifs du film. Il faudrait qu'il soit aveugle ou inconscient. Au contraire, l'apparition dans un gros plan d'un réel insoumis peut accréditer l'image d'une caution de réalisme qui, selon le jeu de l'acteur, selon les circonstances diégétiques, selon les taux d'artifices et de fiction souhaités, entraînera l'attention du spectateur vers les sables mouvants qui règnent dans tous les entre-deux.

Il fallait, pour la crédibilité d'une suite de *Psycho*, que le visage d'Anthony Perkins soit marqué par les vingt ans que Norman Bates a vécu en hôpital psychiatrique. Il fallait que les gros plans du visage de Perkins/Bates attestent que l'un et l'autre avaient vieilli ensemble un même nombre d'années, montrent le grain et les rides de la peau, les cernes, la décoloration des cheveux, jouent de leur réalité, dévoilent sans pudour l'acharnement du temps à détruire lentement les tissus vivants. Sur le visage de Bates est écrit *l'âge de la vie*, de la même façon qu'Hitchcock avait écrit *l'âge de la mort* sur le visage momifié de la mère de Bates. Bien que celui-ci soit mort et celui-là vivant, l'un et l'autre de ces visages en gros plan cachent, difficilement (mais c'est là le jeu auquel ils nous prennent), la même réalité, la même et imitoyable dégradation qui est l'œuvre du temps.

Autrement dit, voir un visage en gros plan, c'est lui faire la peau. C'est percevoir les multiples visages qu'il superpose, sous-jacents les uns aux autres et exprimant, à chaque coup de visage, autre sentiment, autre regard, autre absence. Le visage se fait pellicule, pellicule sur pellicule, que l'une après l'autre le spectateur soulève et dévoile. Jusqu'à ce que, en fin de course, apparaisse le visage d'un autre individu, apparemment clandestin, subitement présent : pourtant déjà là, le visage de l'acteur qui supporte le rôle, et qui, selon le rôle et selon l'acteur, transparait plus ou moins, un peu, beaucoup, ou pas du tout

Nicholas Ray est mort au cinéma. Pas dans une salle, mais dans un film celui qu'il a tourné avec Wim Wenders et qui met en scène sa propre mort. Mort en scène ? Wenders voulait faire une fiction, dans laquelle il y jouerait son propre rôle et achever cette fiction par la mort, réelle, de Ray. Intenable défi. Du 29 mars au 27 juin 1979, Ray et Wenders filment la lente agonie de Ray. Et du premier au presque dernier plan de *Lightning over Water*, nous voyons le visage de Ray lentement rongé par le travail de la mort. A chaque plan de son visage. Excepté le visage de la mort elle-même, qui n'a pas été filmé. Son approche avait suffi. Ce film a été réalisé de concert avec la Mort. Ou plutôt la Mort a fait son œuvre, c'est un film.



Wim WENDERS, *Lightning over Water* (Nicks Movie), 1980.

Doublures

Autre registre, autre terrain d'exploitation de l'effet-pellicule : les doubles, les faces de Janus, bref tous les *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* du cinéma, tous les visages de l'un qui cachent les visages de l'autre. Ce registre a, lui aussi, été travaillé de plusieurs façons : l'effet peut avoir été recherché pour lui-même, et étalé au grand jour à grands renforts techniques montrant les visages qui s'accrochent, s'imbriquent, se superposent et fusionnent. D'autre part, l'effet peut être utilisé de manière plus subtile, sans être exposé ostensiblement, en n'intervenant pas dans la réalisation proprement dite du gros plan, mais dans sa lecture. Ce double usage du gros plan apparaît dans deux films d'Hitchcock : *The Wrong Man* d'une part et un film flambeau tant de l'œuvre du maître que du contenu de cet article dont il rassemble majestueusement toutes les données : *Vertigo*.

Dans *The Wrong Man*, la scène de la découverte du vrai coupable est encadrée de deux gros plans de visages : celui du faux coupable (Henri Fonda) et celui du vrai (Richard Robbins). Entre les deux, Hitchcock se livre, au sens propre du terme, à une véritable « pelliculisation » de ces visages, faisant progressivement apparaître le second en surimpression sur le premier. L'effet est évidemment plastique, jouant sur les similitudes physiologiques. Il est aussi représentatif d'une conception théorique du gros plan de visage chère à Hitchcock : progressivement, du plan large au gros plan, Richard Robbins s'empare du

visage immobile de Fonda l'occupe, l'envahit, comme un territoire dont il aurait gagné le centre avant d'en conquérir les frontières.



Alfred HITCHCOCK, *The Wrong Man* (Le Faux coupable), 1957.

Cependant, cet effet n'est pas des plus heureux. Il aboutit à créer un visage hybride, dans lequel on ne distingue plus les parties et où il n'est plus possible d'effectuer le départ entre les ressemblances et les différences. L'erreur d'Hitchcock a été de vouloir doubler un effet déjà donné par le gros plan lui-même. Dans cette scène, il a eu l'idée du visage pelliculé et a voulu mener cette idée jusqu'au bout. Cependant si l'idée y est, l'image ne suit pas. C'est une idée qui ne fonctionne que comme idée, non comme image.

À la fin du film, par contre, lorsque les deux coupables, le vrai et le faux, se rencontrent dans le couloir du commissariat, Hitch nous montre le gros plan du visage de l'un et, de suite après, le gros plan du visage de l'autre. Et notre regard scrute le visage du premier puis celui du second. Il cherche dans le second des traits du premier, repère les ressemblances et les différences, s'inquiète de savoir si la confusion était réellement possible. Ici, l'effet de « pelliculisation » du gros plan est préservé, et même renforcé par la juxtaposition des deux visages au montage.

Il existe un film qui effectue, de tout ce qui précède, une synthèse remarquable : *Vertigo*, de Hitchcock.

Ce film ne multiplie pas seulement les gros plans, il les choisit, les met en série, les trie, les classe selon différentes clés, les ordonne selon leurs effets respectifs et le jeu de ces effets dans le rendu dramatique

général. Les gros plans de *Vertigo* ne relèvent pas seulement du simple choix esthétique, ou de la recherche d'un langage cinématographique approprié au contenu du scénario. Ils jouent un rôle beaucoup plus fondamental, celui d'engendrer la structure même du film et de spécifier distinctement chacune de ses parties (à la clarté hitchcockienne !). Surtout, les gros plans de *Vertigo* consistent, à proprement parler, les charnières qui agencent ces parties entre elles et les font exister, s'enchaîner et s'opposer l'une l'autre.

Ce film repose sur un ordre mathématique. Son harmonie est d'une clarté, d'une précision et d'une symétrie qui ne vont pas sans évoquer la rigueur classique de *Potomkine*. Une première séquence, sorte de liminaire d'avertissement, nous apprend que Scottie (James Stewart) souffre un mal incompatible avec sa profession d'inspecteur de police : le vertige. Suite à ce prologue, deux parties, de même longueur, de même logique interne et de même... chute, vont à la fois s'épauler et s'opposer l'une l'autre.

Première partie. Scottie est contraint d'abandonner son métier. Apprenant cela, un de ses anciens amis, riche armateur, le convoque et le charge de filer sa femme, Madeleine (Kim Novak). Celle-ci serait depuis peu habitée par l'âme d'une morte, une certaine Carlotta, décédée au siècle dernier, en qui Madeleine se projette, se dédouble, occupant sa maison, adoptant sa coiffure, ses bijoux, un médaillon qu'elle porte autour du cou. Madeleine afficherait de plus en plus des tendances suicidaires. Plusieurs jours durant, Scottie suit et épie Madeleine, chacun de ses déplacements, son attitude au cimetière, devant la tombe de Carlotta au Musée, devant le portrait de Carlotta. Progressivement, Scottie devient amoureux. Ayant sauvé Madeleine d'une première tentative de suicide, il s'est fait connaître auprès d'elle et, dès lors, l'accompagne au cours de ses promenades. Madeleine ne semble pas insensible à ses assiduités jusqu'au jour où, alors qu'ils venaient de s'embrasser pour la première fois, elle s'échappe, gravit les escaliers d'un clocher. Scottie, à nouveau victime de son vertige, ne parvient pas à la suivre ni à l'empêcher de commettre son geste. Et Madeleine se précipite du haut de la tour.

Seconde partie. Un jugement atteste la non-responsabilité de Scottie dans la mort de Madeleine. Mais celui-ci ressent très fortement ce sentiment si fréquent dans les films d'Hitchcock : un sentiment d'impuissance mêlé de culpabilité. Il erre dans la ville, repasse par tous les lieux où l'avait conduit Madeleine, cherchant partout des signes de sa présence, ne recueillant que les signes de son absence. Parfois, de loin, il croit la reconnaître mais chaque illusion s'achève, de près, en déception. Un jour, il hésite. Il suit jusqu'à son hôtel une fille qu'il a aperçue trop rapidement dans la rue. Il écoute et s'enquiert auprès d'elle de son identité. La fille, prénommée Judy, le rembourse. Mais il insiste, parvient à obtenir un rendez-vous. Flash-back : le spectateur apprend que Judy est en effet la Madeleine de la première partie et qu'elle

n'était pas l'épouse mais la maîtresse de l'armateur. Ensemble, ils avaient imaginé cette machination destinée à se débarrasser de l'épouse légitime en gageant sur l'impossibilité dans laquelle se trouverait Scottie de monter au sommet de la tour. Celui-ci, par contre, devenait le témoin involontaire et privilégié du suicide. Scottie, cependant, n'a pas reconnu l'identité réelle de Judy. Cherchant toujours en elle l'image de Madeleine, il va progressivement pousser Judy à se transformer, à se déguiser en Madeleine. Judy se prête à ce jeu, car elle n'a pas oublié l'amour naissant qu'elle avait ressenti pour lui du temps où elle jouait le rôle de Madeleine. Mais elle voudrait que Scottie l'aime pour elle-même, non pour une autre, quand bien même cette autre serait aussi elle-même. Et, petit à petit, Scottie va effacer l'image de Judy pour la recomposer en Madeleine, jusqu'à ce que celle-ci, accrochant à son cou le médaillon de Carlotta, lui fasse découvrir la vérité. Scottie comprend qu'il s'est fait gruger, reconstitue les événements liés à la mort de Madeleine, entraîne Judy jusqu'au clocher, la force à grimper, surmonte lui-même son vertige, et, arrivé au sommet, alors que le mystère s'éclaircit dans son esprit, alors qu'enfin la boucle se referme, une nonne apparaît subitement et effraie Judy, qui fait un faux mouvement, recule et... tombe.

Selon leur contenu, sériens les gros plans de *Vertigo* en quatre catégories, parmi lesquelles deux seulement seront ici analysées en profondeur : 1. Les gros plans d'objet (ex. : chignon en spirale de Madeleine, médaillon, fleurs...) 2. Les gros plans du visage de James Stewart (parmi lesquels doit être introduit le plan du rêve de Scottie montrant la tête de celui-ci, coupée du corps) 3. Les gros plans du visage de Kim Novak dans le rôle de Madeleine 4. Les gros plans du visage de Kim Novak dans le rôle de Judy.

Des gros plans d'objets disons qu'ils jouent totalement un rôle de charnière : c'est par un gros plan du chignon en spirale de Madeleine, suivi d'un gros plan du bouquet de fleurs, qu'Hitchcock fait comprendre à Scottie, donc au spectateur, l'identification projective de Madeleine avec Carlotta, la jeune fille décédée dont le portrait est exposé au Musée de la ville. Pareillement, à la fin du film, c'est à la vue du médaillon que Judy vient de porter à son cou (gros plan) que James Stewart comprend que Judy et Madeleine ne sont qu'une seule et même personne.

Il faut ajouter, à propos de ces plans, qu'ils réalisent un lien doublement synecdochique c'est-à-dire strictement métonymique entre les deux personnages concernés : la partie pour le tout (chignon pour Carlotta) et le tout pour la partie (Madeleine pour chignon). Mais le chignon lui-même, par sa construction en spirale, est l'objet d'une seconde figure rhétorique aboutissant à une métaphore de tout le contenu diégétique, du thème récurrent et même du titre du film : le précipice, le trou, le vide et le vertigo qui en résulte pour le personnage principal. Faire d'un gros plan (le chignon) la banzière symboliquement déployée du contenu diégétique, et d'un autre gros plan (le médaillon), le plan-clé qui va permettre au héros d'éclaircir

l'énigme, c'est, pour le moins, accorder à ce type de plan un statut privilégié au sein de l'organisation filmique, statut rarement dément dans les films d'Hitchcock.

Revenons aux gros plans de visages dans *Vertigo*, et tout particulièrement aux gros plans du visage de Kim Novak. On se souvient de la distinction opérée par Gilles Deleuze (cf. *supra*) entre le *visage réceptif* (unité réfléchissante et réfléchie) et le *visage expressif* (animé de micro-mouvements pouvant entrer dans une série intensive). Cette classification, dont l'excès de rigueur est nuancé par l'auteur lui-même, trouve dans *Vertigo* une illustration exemplaire, rendue précise par la structure même du film subdivisé en deux parties. En effet, dans chacune de ces parties les gros plans du visage de Kim Novak sont étudiés de façon différente et appropriés aux personnages respectifs qu'elle y interprète.

Le premier gros plan du visage de Kim Novak correspond à la première apparition de l'actrice dans le film, mais aussi à la première apparition de Madeleine à Scottie. Celui-ci la attende au bar de chez Ernie's le restaurant sélect où elle s'est rendue en compagnie de son mari. Il la voit s'approcher, puis patienter quelques instants, le temps qu'on lui apporte ses effets. Quelques instants durant lesquels, fixement, sans dire mot, sans même sourciller, elle s'expose, en gros plan, aux regards des spectateurs et de Scottie. Ce visage, très pâle, presque blanc, très discrètement maquillé, nous est montré *de profil*, dans une parfaite circularité qu'achève la coiffure en chignon ramenant vers l'arrière les cheveux décolorés et soigneusement peignés. Le temps, très long, de cette exposition casse le flux filmique et évoque quasi un arrêt sur image comme si, soudain, Hitch ne filmait plus mais *photographiait* Kim Novak. Car telle est la fonction recherchée de ce plan : braquer le regard du spectateur sur ce visage, forcer à le *dévisager*, à enregistrer, à photographier chacun de ces traits, la sphéricité de son contour, la pâleur blafarde de son teint. C'est aussi l'auriculer à douter, à émettre des réserves quant à la nature vivante de cette femme soudain statifiée dont on sait, depuis peu, qu'elle connaît des moments d'absence durant lesquels elle est habitée par l'esprit d'une morte. Dès lors, mille regards vont travailler de part en part ce plan long et apparemment vide, mille regards de spectateurs qui vont l'enrichir et lui donner tout son sens.

Hitchcock insiste. Un seul plan de ce type ne suffit pas. Dans *L'homme qui en savait trop*, juste avant la scène de l'Albert Hall et l'assassinat provoqué par le coup de cymbales, Hitch nous avait montré les espions écoutant l'enregistrement de la cantate, et avait créé le suspense en nous faisant entendre, à l'avance, le fameux coup de cymbales. De la même façon, dans *Vertigo*, Hitchcock s'assure la participation maximale du public en le forçant à enregistrer le profil de Madeleine afin, plus tard, qu'il s'en souvienne. C'est pourquoi, peu après la scène du restaurant, alors que Madeleine s'est rendue sur la tombe de Carlotta, Hitchcock la fait à nouveau poser devant

la caméra, toujours de profil, toujours immobile : *bis repetita placent*.

Forcer l'enregistrement est une chose, encore faut-il suggérer la souvenance, aiguiller le spectateur vers un travail de mémorisation. Pour ce faire, il suffit de lui montrer l'exemple. James Stewart parcourt le catalogue illustré du Musée dans lequel il découvre une reproduction (photographique) du portrait de Carlotta, en face duquel il se trouvait quelques heures auparavant en compagnie de Madeleine. Hitchcock décide de nous faire voir, concrètement, le cours des pensées de Scottie, en l'occurrence le profil de Madeleine tel qu'il lui était apparu pour la première fois, chez Ernie's et qu'il voit à nouveau, *en surimpression*, dans le portrait de Carlotta elle-même. Ce profil de Kim Novak apparaît donc deux fois dans le film, chaque apparition ayant une fonction particulière : enregistrer d'abord, se souvenir ensuite. Rappelons d'autre part la façon dont ce plan a été filmé : parcomonie des informations (un visage de profil) linéarité de ce visage, aux formes peu charnelles, plus dessinées que moulées ou sculptées; teint pâle, blanchâtre quasi fantomatique et qui contraste avec le velours rouge et sombre tapissant l'intérieur du restaurant; immobilité soudaine du personnage qui vient « poser » devant le spectateur, arrêtant, fixant brutalement la continuité du récit.

Devant les effets multiples de ce gros plan, devant sa double fonction d'enregistrement et de mémorisation, on ne saurait mer qu'il ait été étudié et réalisé comme une photographie, non seulement pour ce qu'elle est (une surface) et pour la façon dont on la prend (instantanément), mais aussi pour la charge d'affection et de projections phantasmatiques qu'elle entraîne et qui, nécessairement, devrait être reportée sur le gros plan lui-même, tout cinématographique qu'il soit.

Seconde partie. Errance de Scottie, hagard, parcourant la ville à la recherche d'un fantôme. Auparavant, il suivait une femme, hantée par une morte. A présent, lui-même hanté par une morte, il suit sa propre hantise, pour retrouver la femme. Hitchcock joue des plans larges : Scottie se dirige vers l'hôtel qu'occupait Madeleine et *croit, de loin*, la voir déboucher sur le perron. Il s'approche et constate, *de près*, son erreur. Et les illusions se succèdent, marquées d'espoirs déçus.

Sur un trottoir, deux femmes conversent. Gestes multiples, mouvements de la tête, défilement rapide des expressions (interrogation, satisfaction, re-interrogation, etc.). Gros plan rapide, flashant de trois-quarts le visage de la fille aux cheveux noirs, les paupières largement fardées de vert, les lèvres empesées de rouge. Mais la tête a bougé, la bouche pince un sourire poli et déjà la fille se retourne. Scottie doute, tout autant que nous. Il n'est pas sûr d'avoir bien vu, d'avoir reconnu, de s'être bien souvenu. L'apparition fut trop rapide, trop furtive, à peine entrevue que déjà, elle disparaissait, s'évaporait comme un fantôme...

Scottie suit la fille, jusqu'à son hôtel, ose frapper à la porte de sa chambre. Il discute, cherche à connaître son nom, ses origines. Elle, croyant avoir affaire à un gêneur, le repousse, lui refuse l'entrée jusqu'à ce que devant son insistance, elle lui montre ses papiers et lui octroie un rendez-vous. Scottie sort, Judy s'assied, se retourne vers la caméra et nous expose à nouveau son visage en gros plan. Alors on voit les yeux s'écarquiller, la gorge se serrer, les joues se tendre et, sur la bouche entrouverte, se presser une main tremblante. Soudain ce visage, qui se cachait sous le fard, donne libre cours à ses émotions et traverse tous les stades de la peur, depuis l'effarement jusqu'à l'effroi.

Les gros plans ici décrits se distinguent en tous points de ceux de la première partie du film. Au visage dessiné de Madeleine s'oppose le visage hachuré de Judy. Le premier est circulaire, centripète et immobile, le second multiforme, centrifuge et d'une mobilité continue. Le premier est surface blanche, le second volume multicolore. Pour reprendre la classification de Deleuze, le premier exprimerait une *Qualité* : de l'attente chez Ernie's à la fascination au cimetière, le second une *Puissance*, passage d'une qualité à une autre : interrogation/satisfaction, ou série intensive de la peur.

Voilà comment Hitchcock conçoit le bon usage du gros plan. C'est aussi pour lui, le moyen d'atteindre le but toujours recherché : impliquer activement le spectateur dans le film. À partir de ce flash-back le spectateur sait que le visage précédemment enregistré et celui qu'il a sous les yeux appartiennent au même personnage. Il sait que la femme qu'il voit a deux visages, que ces visages lui sont tous deux connus mais ne se ressemblent pas. Alors il tente de trier, en chacun d'eux, les traits de ressemblance et les traits de différence. Il superpose mentalement le visage de Judy sur celui de Madeleine, cherche l'un par dessous l'autre, tente, comme par transparence, comme si chacun de ces visages lui apparaissait en filigrane, de les faire se repérer l'un sur l'autre, les cheveux blancs sous les cheveux noirs, la peau pâle et blanche sous le maquillage épais. Il reconnaît la même largeur de front, la même haute implantation des cheveux, la boucle du menton. Mais il hésite encore, les joues de Judy lui semblent à présent plus gonflées, le dessin des sourcils a changé. Et puis, il y a le regard. Ce regard autrefois divin tant il était froid, déterminé, tant il passait outre le monde et regardait la mort, à présent ce regard se réveille, cherche à l'entour quelques objets ou personnes qui le rassurent, s'égarer, vacille en tous sens.

Après le flash-back, il n'est plus nécessaire d'opposer systématiquement les deux personnages, les gros plans du visage de Madeleine – Judy achèvent de refermer et parfaire impeccablement la boucle. Ces gros plans, ou très gros plans, effectuent, dans l'image, la synthèse du travail mental réalisé par le spectateur face aux gros plans des séquences antérieures. Ils fusionnent, impriment l'un dans l'autre ces deux types de gros plans catalogués par Deleuze et qu'illustrent si bien les deux visages de Kim Novak.

Quand Scottie revient à l'hôtel de Judy et pénètre dans sa chambre, il la voit, assise devant la fenêtre. La pièce est sombre, à peine éclairée par la lumière verte, blafarde et morbide qu'irradie depuis la rue l'enseigne lumineuse de l'hôtel. Et sur fond de cette lumière d'outre-tombe se détache, en gros plan, ce profil, parfaitement immobile, l'ombre noire sur vert du visage de Judy. Chez Ernie's, Madeleine avait exposé ostensiblement le profil droit de son visage blanc sur fond de volors rouge. Maintenant, dans sa chambre d'hôtel, Judy expose le profil gauche de son visage noir sur fond de lumière verte. Le plan et le personnage sont les mêmes, les couleurs et les visages sont radicalement opposés. Mais le tout figure dans le même temps et dans le même plan.

Interviennent ensuite les très gros plans. Scottie a entraîné Judy chez l'habilleuse, lui fait porter les vêtements de Madeleine. Puis, chez le coiffeur, il l'oblige à blondir ses cheveux et redessiner son maquillage. La métamorphose est longue, se développant petit à petit, point par point, par à-coups : les yeux, puis les lèvres, les cheveux, les mains. Chaque opération est vue en détail, c'est-à-dire en gros plan, sans jamais permettre au spectateur d'avoir, au cours du travail, une vue d'ensemble de la transformation qui s'accomplit.

Scottie n'assiste pas à la scène. Il attend Judy à son hôtel. Lorsque celle-ci arrive, elle pénètre dans la chambre, se dirige vers la caméra, lentement en souriant, son visage s'adresse à lui comme s'il s'adressait à nous et nous voyons, en gros plan, de face, le visage de Madeleine ressuscitée, immobile et superbe. Mais soudain les yeux scintillent, illuminent la blancheur austère de la peau, les paupières s'écarquillent, les sourcils se dressent, la bouche se détend et Judy, soudain désirante, avance, fait un pas, un geste vers Scottie qui la rejette aussitôt, frustré de voir ainsi s'échapper, fondre, se diluer le masque divin de Madeleine dans les traits multiples, inachevés et hachés qui expriment le désir de Judy.

On se souvient de la comparaison que Deleuze proposait entre un gros plan de visage et un gros plan de pendule. L'exemple était fœtif. En contrepoint des quelques idées qui précèdent, j'en propose un autre, tout-à-fait filmique. *Goupi Main Rouge*, de Jacques Becker (1942), s'achève par un gros plan sur le balancier d'une vieille horloge en gaine. Circularité, contour, surface réfléchissante et réfléchi. Dans les séquences précédentes, ce plan tenait presque du symbole : régulation lente du temps paysan. Jusqu'à ce que Goupi apprenne de la bouche de l'aïeul la cachette du maqot familial et, feignant de remonter l'horloge, érafle délicatement la surface du balancier et murmure : – « Tout le monde croyait que c'était du cuivre, mais c'est de l'or ! ».

(1) *Écrits sur le Cinéma*, Cinéma-Club/Seghers, p. 29

(2) *Le champ aveugle*, Cahiers du Cinéma/Gallimard p. 37

(3) *L'image mouvement*, Mincit, pp. 126 et sq. – Voir aussi l'extrait publié ici-même.

(4) Lon Chaney est l'auteur de l'article « Maquillage » de l'*Encyclopædia Britannica* !